

# ФИЛОЛОГИЯ

Л.А. Казакова

## БУРЛЕСК В РУССКОЙ НАРОДНОЙ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЕ

"Празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действия или обряды занимали в жизни средневекового человека огромное место", – писал М.М.Бахтин. Они "принципиально отличались от серьезных официально-церковных и феодально-государственных – культовых форм и церемониалов" и "давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального *второй мир и вторую жизнь*" [1, с. 9, 10]. Такое "строительство" совершалось с помощью вполне определенной системы приемов, на которые ученый также указывает, характеризуя карнавальную модель мироустройства. Для карнавала, по М.М.Бахтину, "характерна своеобразная логика "обратности" [...], "наоборот", "наизнанку", логика непрерывных перемещений верха и низа ("колесо"), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний", "надевание одежды наизнанку (или навыворот), штанов на голову, посуды вместо головных уборов, употребление домашней утвари как оружия и т.п." [1, с. 16; 2, с. 168].

На приеме травестийной трансформации был основан целый ряд обрядово-зрелищных форм русской народной культуры. Сознанием веселой относительности господствующих норм жизни, "низа" и "верха" проникнута такая разновидность обрядовой травестики, как кулачный бой, нивелировавший социальные различия его участников и многократно отраженный на страницах русских комических поэм. К той же категории относятся и обряды ряжения в народных действиях рождественского и весеннего циклов, в русской дворянской культуре получившие форму маскарадных переодеваний. Среди разнообразных сценок, разыгрывавшихся ряжеными, особенно выделяются приуроченные к святкам шуточные свадьбы и похороны, связанные с пародированием церковных обрядов. Для совершения "свадебного" действия из числа присутствующих выбирались "жених" и "невеста", "поп" и "дьякон". Под пение пародийной молитвы "молодых" водили вокруг "наля", в роли которого выступала большая корзина или ступа [3]. Не менее показателен и "похоронный обряд", в котором святотатство сочеталось с элементами эротики и непристойности. Б.А.Успенский приводит пример подобных "похорон" с участием ряженого "попа" в ризе из рогожи, в камиллавке из

синей сахарной бумаги, с кадилом в виде рукомойника, в которое положен куриный помет. В текстах звучащих в ходе такого обряда пародийных отпеваний элементы заупокойной молитвы сочетались с отборной бранью [4, с.133-134].

Другой пример обрядовой травестики приводит М.К.Азадовский, которому удалось записать интереснейший обряд празднования масленицы, сопровождавшийся "действиями и песнями пародийного значения: пародии на отдельные моменты церковной службы и литургические песнопения": в ходе обряда "священник", облаченный в имитирующую ризу сеть, проводит "службу", составленную из каламбуров фривольного свойства, распеваемых на мотив ектении [5].

Обрядовая травестия, представляющая собой одну из форм хорошо известного каждой традиционной культуре "анти-поведения" [4, с. 132], была связана с языческими представлениями о потустороннем мире и воспринималась как необходимая в определенные периоды календарного цикла. Однако ее элементы включает в свою структуру не только календарная, но и семейная обрядность. Большое количество примеров подобного рода дает свадебное действо, неизменными участниками которого являются подменные женихи и невесты – "ряженные", создающие своей внешностью и поведением сниженный, смеховой эквивалент главных персонажей обряда.

С древнейшими традициями смеховой культуры связаны и входившие в состав свадебного действия корильные песни, представляющие собой, по словам П.В.Шейна, "вывернутые наизнанку" величальные [6, с. 144]. Поясняя мысль ученого, Н.П.Колпакова пишет, что "величания-пародии строились по всем принципам величаний позитивных, но с обратным значением привлекаемых образов" [7].

Характерной для величальных песен идеализации жизни, дома и гостей в корильных противостоит гротескная картина бытовой неустроенности, бедности и нищеты. Как всякая средневековая пародия, направленная прежде всего на то, что считалось благочестивым и достойным уважения, корильная песня избирает своими объектами главных участников свадьбы: жениха, невесту, дружку, сватов и пр. Если в величальной песне у жениха "в три ряда кудри вилися, / На четвертый завивались", то в корильных песнях его кудри "на четыре грани: / Его черти драли, шуты полоскали, / По кучам таскали, братом называли". Дружка в величальной песне – солидный гость, богатый и щедрый, в корильной же он заносчив, вороват и беден. Если в первой он изображается верхом на коне, который "под ним резвится, / Он плеточкой машет, / Коник под ним пляшет", то вторая дает "изнаночную" картину мира, где коня заменяет таракан, копые – трепало, а чистое поле – подпол:

Поедет наш друженька жениться  
На добром коне – на таракане,  
Со вострым копьем – со трепалом,  
По чистому полю – подполью,  
За пушистыми зверями – за мышами! [8, с. 245]

Подобен дружке и тысяцкий, часто предстающий в корильных песнях в облике неудачливого воина. В одной из обращенных к нему песен в роли коня выступает печь, а в качестве оружия используются предметы бытовой утвари:

Воевал в углу на лопате,  
Да на добром коне – на печане,  
На запечном таракане!  
Со хорошим ружьем – со дубиной,  
Он со острым копьем – веретешком,  
Он со лютыми зверями –  
Он со серыми мышами... [8, с. 92]

Высокому и светлому "космическому" пространству величальных песен, составляющими которого являются звезды, солнце и месяц, населенному лебедями, соколами, куницами и соболями, корильные песни противопоставляют суженный и приземленный мир, редко выходящий за пределы крестьянской избы и заполненный поэтому предметами домашнего хозяйства: рогожами, лопатами, дубинами, веретенами, тряпками, коромыслами и проч.

Прием бурлеска в песнях такого рода использовался не с целью профанации святынь, а для порождения их смехового эквивалента, дающего тот "второй аспект" восприятия мира, который был необходим для воссоздания целостности бытия в контексте свадебного обряда. "Исполнение величальных и корильных песен держало зрителя в состоянии "двойственного отношения к сценическому действию"", – писал Ю.Г. Круглов [8, с. 102]. Справедливо отмечая, что в таких песнях нет сатирической направленности ни против участников свадьбы, ни против свадебных величаний, ученый настаивает на том, что корильная песня является не пародией, а самостоятельным жанром, имеющим собственное поэтическое содержание и художественную форму.

Приведенные примеры показывают, что средневековой народной традиции присуще не только пародирование сакральных по своему характеру обрядов, но и связанных с ними словесных форм. В то же время было бы неверно ограничить рассмотрение русских средневековых пародий рамками одного лишь обрядового фольклора. В.П. Адрианова-Перетц, в сборнике "Мнимая поэзия" отмечавшая, что пародирование "широко охватывает различные виды народного словесного творчества", называла не только "свадебное величание, иногда целые сцены из свадебного обряда, пародию на церковную службу, заменяющую старый обряд похорон масленицы", но и группу необрядовых фольклорных жанров – "волшебную сказку, героическую былинку, историческую песню" [9, с. 409]. Специальные научные исследования подтверждают справедливость высказанного ею мнения.

"Словесным субститутом" ряда святочных игр Б.А. Успенский называет "заветные сказки", во многих случаях обнаруживающие "самую непосредственную связь со святочными увеселениями" и имеющие откровенно кощунственный характер [4, с. 135]. В статьях и сборнике "Великорусс в своих песнях" П.В. Шейна представлены пародии на исторические песни: прибаутка о вороне "Что во марте было месяце, во восьмой было тысяче...", в начальных строках напоминающая историческую песню о Скопине-Шуйском ("Как бы во сто двадцать седьмом году / В седьмом году восьмой тысячи..."), и две песни-пародии, "вторым планом" которых является исходно соединяющая в себе пародийное и героическое начала историческая песня о Кострюке [10; 6, с. 142]. Если в первой из названных песен прием бурлеска основывается на применении жанровой формы исторической песни к низкой материи:

Что во марте было, во восьмой было тысяче –  
Горе-горькое кукушка бьет челом сизым орлам  
На богатую породу, на Карпову дочь ворону:  
Будто богатая порода, Карпова дочь ворона  
Гнездо разорила, детей прибила,  
Ноги связала, под гнездо сметала,  
Пять рублей денег украла...[11],

то в последних двух пародиях узнаваемые фразеологические массивы песни, входящей в круг текстов о борьбе с монголо-татарами и рассказывающей о женитьбе Ивана Грозного на черкесской княжне ("Как вздумал он жениться. / Он немного приданого брал...", "Он ударил об сырую мать землю" и т.д.), вводятся в сниженный диссонирующий контекст пародии, включающей в свой состав небылицу:

Где это видано, где это слыхано?  
Чтобы курочка бычка родила [...]  
Откуда ни взялся Стенькин брат,  
Отхватил требушины шмат  
Завязали ему руки назад... [6, с. 142]

Помимо пародий на исторические песни, основанных на принципах героико-комической стилизации и травестики, П.В.Шейн приводит в своих статьях примеры бытовавших у крестьян пародий на песни хороводные. Так, например, широкие пространственные границы, очерченные в запеве одной из хороводных песен, содержащей намек на военные отношения псковичей с ливонцами ("Пойду, подступлю / Под Иван-город каменный..."), в пародии сужаются до пределов крестьянского двора ("Обойду, обойду / Широкий двор батюшкин"), место же рассказа о подвигах в ней заступает описание процесса приготовления "наварной кашицы" из "тараканьего окорока" и "комарова плечика" [6, с. 143]. Кроме того ученый отмечает существование в народной среде пародий на женские "тяговые" песни – исполнявшихся мужчиной, певшими "все шиворот-навыворот и с словами срамными".

Во всех приведенных примерах, также как это было в случае с корильными песнями, нет сатирической направленности против высокого содержания текстов, выступающих в качестве "второго плана", как нет и намерения дискредитировать их жанровую форму. Появление, например, пародий на исторические песни П.В.Шейн объясняет широкой популярностью произведений данного жанра в народной среде, провоцировавшей юмористов на то, чтобы "представить их наизнанку, облечь в их форму какие-нибудь выдающиеся забавные случаи из окружающей их жизни семейной и общественной" [6, с. 143]. В таком случае предметом смеха и удивления в песне становилась не высокая форма или содержание жанра-образца, а собственно *условность* той или иной поэтической формы, с особой наглядностью обнаруживавшая себя в случае применения устойчивых образных, композиционных или словесных схем к новому, неожиданному для них материалу.

Такого рода фольклорные тексты, "передразнивающие" серьезные жанры, П.В.Шейн называет "травестиями". Однако наряду с ними он отмечает и факт существования среди народных пародий таких, "которые пользуются для своих целей только готовой рамкой пародируемого оригинала для удобнейшей вставки в нее своего специального содержания, исключительно, однако, сатирического характера". В качестве примера ученый приводит текст песни о необузданном разгуле *души зятюшкиной*, которая "по форме и тону скопирована с известной святочной хороводной песни, под названием: "Келейка", "Игумен"" [6, с. 145]. В приведенном П.В.Шейном тексте монастырскую келью замещает печь с заслоном, а место "спасенной души" "старицы" – ненасытная "душа зятюшкина". Очевидно, данная песня, насмешка которой направлена отнюдь не против содержания "Келейки", а против лишенной былого благочестия современности, являет собой пример пародического использования формы широко известного текста с целью введения в литературу злободневного материала.

Что же касается смехового варианта русского героического эпоса, то стоит отметить существование былин-пародий, в основе которых "лежит прием образного, художественного, семантического переворачивания (выворачивания "наизнанку") отдельных элементов эпического текста, образа или эпической поэтики" [12, с. 215]. Еще в 1861 г. в статье, опубликованной в "Русском слове", Д.Мордовцев отмечал сходство торжественного зачина былины о Соловье Будимировиче из сборника Кирши Данилова:

Высота ли, высота поднебесная,  
глубота, глубота – акиян-море!  
Широко раздолье по всей земле!  
Глубоки омуты Днепровския!.. –

со строками из начала помещенной в том же сборнике былины-пародии "Агафонушка":

высока ли высота потолочная,  
глубока глубота подпольная!  
А и широко раздолье –  
перед печью шесток,  
чистое поле –  
по подлабочью,  
а и синее море –  
в лохани вода!.. [13, с. 41, 230]

Если зачин былины "Соловей Будимирович" создает возвышенную картину широких просторов Русской земли, "ее необозримых пространств и характерного для нее сочетания контрастных ландшафтов", в которой "можно усмотреть явный след мифологического трех-частного деления мира: небо – земля – подводная глубина" [12, с. 215], то в "Агафонушке" космическое пространство превращается в сугубо домашнее (вместо небес – потолок, вместо моря – лохань с водой, вместо просторов всей земли – пространство под лавками).

Совпадение двух текстов, однако, не выходит за пределы былинного зачина. Поэтому прямо указать на "второй план" "Агафонушки" нельзя. В роли "второго плана" здесь выступает сама традиция русского героического эпоса с его пространственными мотивами, батальными сценами и образной системой. Так, "вывернутое" бытовое отражение получает в пародии эпическая героика:

а была стрельба  
веретенная,  
а и пушки-мушкеты  
горшечные,  
знамена поставлены  
помельные,  
востры сабли –  
кокошники [...]  
а и билася-дралася  
свекры со снохой... [13, с. 230-231]

В рассказе о бое, который ведется "у белого города – у Жернова" "о том пироге, / о яшном мушнике", упоминаются "пушки-мушкеты горшечные", "тяжкие палицы – шемшуры". "Финал кухонного побоища – убитая курица, захват в плен пирога, бегство блинов горячих и щей кислых; триумф победителей - поедание каши и гороха", – пишет Б.Н. Путилов [12, с. 216].

Откровенно пародиен и облик "сильного-могуча богатыря, молодого Агафонушки", "выбегающего" на помощь сражающимся. Если былинные богатыри иногда бывают одеты в роскошные соболиные или куньи шубы (ср. описание шуб Чурилы Пленковича и Дюка Степановича в былине о Дюке), то шуба Агафонушки напоминает одеяние персонажей корильных песен:

А и шуба-то на нем  
была свиных хвостов,  
болестью опушена,  
комухой подложена,  
чирьи да вереды –  
то пуговики,  
сливные коросты –  
то петельки... [13, с. 231]

Освоив и трансформировав типовые мотивы и стереотипы героического эпоса, создатели "Агафонушки" применили их к изображению семейной ссоры и драки, продемонстрировав "свое умение любую, даже бытовую тему изложить стилем высокой поэзии" [14, с. 168] и выстроив, таким образом, текст на основе использования переосмысленных былинных "блоков".

Анализ былины-пародии дает новый повод утверждать, что ее создатели не ставили перед собой цели высмеивания поэтической формы или содержания высокого эпоса. "Высмеивается здесь не высокое, а низкое", – пишет И.З.Серман [14, с. 168]. Однако прав и Б.Н.Путилов, отмечающий, что "пародийный смех амбивалентен: он направлен на реальность содержания самой пародии, но также и на реальность содержания и на эстетику пародируемой традиции", а значит, "былинная "высокая" реальность через пародирование снижается, профанируется" [12, с. 215, 216]. Полагаем, что мнения ученых указывают на две стороны одного и того же явления. М.М.Бахтиным была отмечена такая особенность средневекового смеха, как его направленность на самих смеющихся [1, с. 17]. А значит, былина-пародия "Агафонушка", включенная одним из последних "профессиональных" скоморохов Руси в составленный им сборник наряду с образцами высокого героического эпоса, в числе которых находится и былина "Соловей Будимирович" [15], является иллюстрацией данного положения.

Элементы бурлескной организации Б.Н.Путилов находит и в ряде текстов, которые он квалифицирует как "не обнаруженные пародии" на былинку на том основании, что их пародийный источник не вошел в литературное сознание. В таких былинах пародийное начало не организует весь текст, а возникает на отдельных участках повествования. К их числу относятся былины о новгородском богатыре Василии Буслаеве и о Василии Игнатьевиче (Ваське Пьянице), спасающем Киев от татарских полчищ.

Герой былины "Василий Игнатьевич и Кудреванко-царь", "вторым планом" которой является былина "Илья Муромец и Калин-царь", выступает в роли пародийного двойника Ильи Муромца. Во время татарского нашествия Владимир вынужден обратиться за помощью к этому "герою", который, как оказывается, "заточен" в кабаке (в былинах данного ряда кабаки являются устойчивым атрибутом "изнаночного" мира):

Он ведь спит тут на печке  
да на муравленке,  
Да под тем же под красным  
под трубным окном,  
Под одной он лежит рогозиною,  
Кабы все на вине у его пропито,  
Во царевом кабаки да все заложено. [12, с. 221].

Чтобы привести Василия в себя, Владимир вынужден трижды подносить ему по ведру вина. Способ исцеления богатыря пародийно соотносится с исцелением Ильи Муромца с помощью чудесного напитка.

Готовность выпить ведро вина становится критерием при отборе воинов в дружину Василия Буслаева. В былинке о бое дружины Василия Буслаева с новгородцами Б.Н.Путилов отмечает наличие такого типового приема бурлескной поэзии, знакомого по пародиям типа "Агафонушки", как описание характерного для новгородского быта кулачного побоища в формах пародийного богатырского сражения. По мысли ученого, в этом тексте "в духе бурлеска былинные стереотипы перемежаются натуралистическими подробностями:

Молоды Василей стал драку разнимать,  
А иной дурак зашел с носка,  
Его по уху оплел.

Но и сами былинные формулы несут на себе отпечаток ирои-комической красочности:

Ты иль мужики новгородские  
Попятили дружину Васильеву,  
Была его дружина попячена,  
Головки шалыгамы прощелканы,  
Руки кушаками перевязаны,  
Стоит дружина по колен в крови" [16, с. 109-110].

Острые пародийности в подобного рода былинах, по мнению ученого, "направлено не на богатырство как таковое [...], но на традицию, замыкавшую богатырство в рамки привычных стереотипов, "регулярности"" [16, с. 106].

По принципу пародийного отражения с былинной традицией связана условно названная издателем "Сказка о некоем молодце, коне и сабле", сохранившаяся в рукописи собрания Погодина и являющаяся, по мнению А.М. Панченко и Л.А. Дмитриева, "записью фольклорного произведения" [17, с. 308]. "Не только по ряду внешних признаков, но и по самой сути описания коня и богатырского вооружения Сказка близка к зачину некоторых былин", – отмечает Л.А. Дмитриев, в качестве доказательства данного положения приводящий зачины былин "Дюк Степанович" и "Михаил Казаринов" из сборника Кириши Данилова, составляющих "второй план" "Сказки". Сопоставление текстов позволяет говорить о травестийном снижении богатырской темы в пародии. Особенно показательно описание богатырского коня. Если в былине "Дюк Степанович" богатырский конь "как бы лютый зверь, / Лютой зверь конь, и бур, космат", то в "Сказке" данное описание бурлескно развернуто: "Конь у него был бур-космат, на ухо лыс, задняя нога по окорок бела, передняя нога по лопатку бела. И всего того хорошае было у добра коня 12 примет: рот как пасть, язык как рукав, грива колесом, уши колпаком, окорока висли памяти вышли, оленьи мышши, заечьи почки, хвост как кутас, круглые копыты, что полные морские раковины, а очи у добра коня, что великие питьи чаши на лоб вышли. // Весь молодецкий конь в приметах, что лютой зверь" [17, с. 309-310].

Таким образом, прием бурлеска выступает в качестве организующего в целом ряде произведений устного народного творчества, связанных с задачами пародийной трансформации той или иной жанровой традиции. Применяя устойчивые клише "серьезных" жанров к неподходящим предметам, создатели народных пародий пользуются возникающим при этом диссонансом для создания смехового образа мира, в котором лежащий на печи в кабаке богатырь спасает Русь от нашествия татар, вооруженный "веретенем" воин мчится по "подполью" на коне-"таракане", а семейная ссора принимает облик богатырского сражения.

При этом смеховые жанры не предполагают насмешки над серьезными: корильная песня не дискредитирует величальную, а пародия на былину не подвергает сомнению тех ценностей, которые утверждаются в героическом эпосе. Наглядно демонстрируя возможность оценки одних и тех же явлений с разных точек зрения, серьезные и смеховые жанры фольклора выступают в качестве взаимодополняющих явлений внутри жанровой системы.

Созданная на основе приема бурлеска народная пародия моделировала тот "неупорядоченный мир, мир без системы, мир нелепый, дурацкий", о котором писал Д.С.Лихачев, характеризуя демократическую сатиру XVII века. По словам ученого, в результате подобной трансформации вселенная оказывалась разделенной на мир культуры и мир "антикультуры": "В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором – нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором – босы, наги, либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь – лапти, рогоженные одежды, увенчаны соломенными венцами, не имеют общественного устойчивого положения [...], "мятутся меж двор", кабак заменяет им церковь, тюремный двор – монастырь, пьянство – аскетические подвиги..." [18]. Отсюда становится понятно, что древнерусским авторам не пришлось изобретать концепцию "вывернутого наизнанку" мира: они лишь заимствовали ее из народной культуры и

ввели в литературу, применив поэтику "мира наизнанку" в качестве одного из основных художественных методов преобразования действительности.

## Литература

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
3. Савушкина Н.И. Русский народный театр. – М., 1976. – С. 39.
4. Успенский Б.А. "Заветные сказки" А.Н.Афанасьева // Успенский Б.А. Избранные труды. – В 2-х тт. – Т. 2. – М., 1994. – С. 133-134.
5. Ардианова-Перетц В.П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. – М.-Л., 1937. – С. 58.
6. Шейн П.В. Еще о пародии в народных песнях // Этнографическое обозрение. – 1895. – № 2.
7. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня. – М.-Л., 1962. – С. 109-111.
8. Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни. – М., 1989. – С. 245.
9. Ардианова-Перетц В.П. Примечания // Мнимая поэзия: Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. / Под ред. Ю.Н.Тынянова. – М.-Л., 1931.
10. Шейн П.В. Народная пародия на историческую песню // Этнографическое обозрение. – 1894. – № 1. – С. 130.
11. Мнимая поэзия: Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. – С. 18.
12. Путилов Б.Н. Пародирование как тип эпических трансформаций // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб., 1994.
13. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – СПб., 2000.
14. Серман И.З. Русский классицизм: Поэзия, драма, сатира. – Л., 1973.
15. В науке высказывалось мнение, что "Соловей Будимирович" и "Агафонушка" "создавались в среде одного и того же певческого коллектива и, может быть, сложены одним и тем же лицом" (Астахова А., Андреев П. Примечания // Русский фольклор. Эпическая поэзия. – М., 1935. – С. 410-411).
16. Путилов Б.Н. Пародирование как тип эпической трансформации // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. – М., 1993.
17. Дмитриев Л.А. "Сказка о некоем молодце, коне и сабле" // Труды Отдела древнерусской литературы. – Т. XXXVIII. – Л., 1983.
18. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. – СПб., 1997. – С. 346, 348.

Н.Л. Вершинина

### ДЕРЖАВИНСКИЙ "КОМПОНЕНТ" В ПОЭТИКЕ "ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА": К ПРОБЛЕМЕ ЛИРО-ЭПИЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЙ

В суждениях критики, в разное время коснувшихся проблемы "Пушкин - Державин", прослеживается примечательная тенденция: сопоставление явно выходит за пределы собственно поэтики - оно приподымает вопрос до уровней, когда при всех (уже и Пушкиным осознанных) различиях между поэтами улавливается некая глубинная эквивалентность. *Эквивалентны* даже не конкретные тексты (хотя исследователь и называет "Жизнь Званскую" Державина и пушкинскую "Осень" "звеньями одной цепи" [1, с. 123]), а типы мироощущения, представленные далеко не равнозначными художественными средствами.

Имея частный характер, такие соответствия восходят к общим началам, формируясь как бы помимо жанровых границ. Исходя из родовой общности (а не жанровых отношений), Ю.Н.